

DISCOGRAPHIE KENNETH GILBERT

- J.S. BACH *Les six Partitas* (HMC 1144.46 / CD HMC 901144.45)
Les six Suites Anglaises (HMC 1074.75)
Les six Suites Françaises (HMC 438.2)
- F. COUPERIN *Intégrale de l'œuvre de clavecin* (HMC 351.366)
Concert pour mes amis : 20 pièces (HMB 340)
- G.F. HAENDEL *Les huit Grandes Suites* (HMC 447.2 / CD HMC 90447)
- H. PURCELL *Les huit Suites* (HMC 1158)
- J.-PH. RAMEAU *Les Indes Galantes* (HMA 1901028)
Suite en mi mineur, Chambonnières, L. Couperin
Dumont, d'Anglebert (HMB 334)

Enregistrement avril 1986
Prise de son Jean-François Pontefract
Assistance musicale Hubert Bédard
Clavecin Hubert Bédard, 1984 (d'après Ruckers-Taskin,
Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)
Edition Salabert, Paris, éd. Kenneth Gilbert, d'après l'exemplaire personnel de Bach
("Handexemplar") conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris
Accord : Hubert Bédard
Traductions Escha, Maurice Decker
Illustration : Photo J.L. Aucagos
Maquette Relations / Printed in W. Germany



901240

J.S. BACH
VARIATIONS GOLDBERG

KENNETH GILBERT

NOTE DE L'INTERPRÈTE

On peut appréhender de plusieurs façons la question des reprises dans les Variations Goldberg. Les jouer toutes, n'en jouer aucune : ni l'une ni l'autre de ces deux solutions ne suppose un choix véritable. Ma solution personnelle pour une exécution en public se fonde sur une conception « architecturale » du cycle, que je perçois comme une immense Chaconne construite sur la basse entendue pour la première fois dans l'Aria. La mélodie de l'Aria, c'est à noter, n'est entendue à nouveau que dans le Da Capo final. Considérant les Variations comme étant, de fait, une sorte d'« Art du Canon », je juge indispensable de jouer les deux reprises dans trois sortes de variations. Primo : dans tous les canons, et ce d'autant plus que certains auditeurs prendront plaisir à suivre, la première fois, le thème, généralement joué à la main droite, et, pendant les reprises, à concentrer leur attention sur la réponse en canon*. Secundo : dans les variations pour lesquelles Bach a prévu deux mesures terminales différentes pour la première et la deuxième fois, de telle sorte que toutes les notes effectivement écrites par Bach seront alors entendues. Ceci s'applique, par exemple, à la grande variation n° 25 en sol mineur, un point culminant de l'œuvre. Tertio : dans plusieurs des variations plus brèves, où la nécessité des reprises est évidente pour l'auditeur comme pour l'interprète. En revanche, je ne joue aucune des reprises dans les variations de type toccata pour mains croisées sur deux claviers. De par leur nature, ces passages sont avant tout de brillants divertimenti ou « essercizi » ; alternant avec l'intensité expressive des canons, ils doivent passer, rapidement et succinctement.

Si l'on peut considérer les Variations Goldberg comme étant une sorte d'« Art du Canon », on peut tout autant dire qu'elles sont l'« Art de la Danse » de Bach. Cet aspect de l'œuvre est moins généralement reconnu. Pourtant, après de nombreuses années de pratique des Variations, je suis convaincu que l'idée de danse est primordiale dans ce chef-d'œuvre unique, le seul ensemble majeur de variations que Bach

ait écrit pour le clavecin. Dans certaines variations les rythmes de danse sont évidents : 1 (polonaise), 4 (passepied), 7 (gigue à la française), 8 (courante à l'italienne), 11 (gigue à l'italienne), 19 (menuet), 21 (allemande), et, avec l'Aria lui-même, 26 (sarabande).

A cette liste, on ajoutera de nombreuses autres formes que Bach a tant approfondies ailleurs, comme dans les variations suivantes : 2 et 24 (invention à trois voix), 10 (fugue), 13 (mélodie ornée de choral d'orgue), 16 (ouverture), 25 (solo instrumental, comme dans un aria de cantate), 27 (invention à deux voix), 5, 14, 17, 20, 23, 28 et 29 (toccata). Tout ceci permet de se faire une idée de la richesse de variété formelle surimposée à la basse de chaconne, fondement de l'œuvre.

Pour l'interprète, la durée précise de l'intervalle entre les variations ou groupes de variations est également d'une très grande importance. L'édition originale indique des césures sous forme de pauses placées au-dessus des barres de mesures finales ; celles-ci n'apparaissent pas nécessairement de façon symétrique après chaque groupe de trois variations, comme la disposition des canons pourrait le laisser prévoir. Quant au tempo, je pense qu'il existe à travers toute l'œuvre un courant unificateur, allant jusqu'à la présence d'une pulsation fondamentale commune à l'ensemble. J'ai donc cherché à faire ressortir cette continuité sous-jacente de mouvement. Les quelques indications de tempo notées par Bach en sont de rares et marquantes exceptions. Une telle approche tend à exclure les tempi excessifs, lents ou rapides. Une écoute réitérée de l'*Aria avec 30 Variations* de Bach montre que l'œuvre se révèle à travers cette pulsation quasi obsessionnelle, au-dessus de laquelle les notes elles-mêmes figurent un étonnant éventail d'invention, de pensée et de sentiment musicaux.

* A titre d'expérience, les utilisateurs de disque « compact » pourront même programmer tous les canons l'un à la suite de l'autre.

PERFORMER'S NOTE

There are any number of possible approaches to the question of repeats in the Goldberg Variations. One can play all of the repeats, or none at all, but neither of these cases implies a selective choice. My own solution for public performance is based on a structural view of the cycle, seen as a gigantic chaconne on the ground bass first heard in the Aria. The melody of the Aria, it may be noted, is not heard again until the final Da Capo. Considering the Variations to be in effect a kind of "Art of Canon", I feel it essential to play repeats in three types of variations. First, all the canons call for both repeats, the more so as some listeners will enjoy following the lead melody, usually heard in the right hand, and during the repeats concentrating on the canonic answer*. Second, all those variations where Bach has provided a different first- and second-time bar require both repeats if all the notes he actually wrote are to be heard; this includes the great 25th variation in G minor, a culminating point of the entire work. Third, the need for repeats in several of the shorter variations is obvious to both player and listener. By contrast, I do not play any repeats in the toccata-like variations for crossed hands on two manuals. By their character these movements are in the nature of brilliant divertimenti, or "essercizi"; alternating with the more intense canons, they should pass by, briefly and succinctly.

If the Goldberg Variations may be seen as a sort of "Art of Canon", one might equally say that they are also Bach's "Art of Dance". This aspect of the work has been less generally recognized, yet after many years of performing the Variations I am convinced that the dance element is a predominant force in this unique masterpiece, the only major set of variations Bach wrote for harpsichord. The dance patterns in some variations are obvious: 1 (polonaise); 4 (passepied); 7 (French gigue); 8 (Italian coranto); 11 (Italian gigue); 19 (menuet); 21 (allemande); and, along with the Aria itself, 26 (sarabande).

One can add to this list many other non-dance forms explored elsewhere so thoroughly by Bach, as in the following variations: 2, 24 (3-part invention); 10 (fugue); 13 (ornate

chorale-like melody); 16 (ouverture); 25 (instrumental solo, as in a cantata aria); 27 (2-part invention); 5, 14, 17, 20, 23, 28 and 29 (toccata). All this provides a clear idea of the wealth of formal variety superimposed upon the basic chaconne structure.

During performance, the precise time-gap between variations (or groups of variations) is also of vital importance. The original publication shows break points in the form of pauses over final bar lines, and these do not necessarily occur symmetrically after each group of three, as the arrangement of the canonic variations might suggest. As to tempo, I believe that a unifying thread runs throughout the work which extends even to the presence of a fundamental pulse for the whole, and I have sought to bring out this underlying continuity of movement, from which Bach's occasional tempo indications are rare and telling departures. Such an approach tends to preclude extremes of tempo, fast and slow. On repeated hearings Bach's Aria with 30 Variations makes its point through an almost obsessive ostinato pulsation above which the notes themselves provide an astonishing range of musical texture, thought, and feeling.

KENNETH GILBERT

* As an experiment, compact disc users could even programme all the canons through in succession.

ANMERKUNG DES INTERPRETEN

Die Frage der Reprisen in den Goldberg-Variationen läßt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten: Man kann alle oder keine spielen, aber in beiden Fällen würde das keine echte Wahl bedeuten. Meine persönliche Lösung für einen öffentlichen Vortrag stützt sich auf eine „architektonische“ Konzeption des Zyklus. Ich betrachte ihn wie eine riesige Chaconne als Baßgrund, die erstmals in der Aria zu hören ist. Die Melodie der Aria, muß gesagt werden, erklingt erst wieder im Schluß-Da Capo. Ich empfinde die Variationen in der Tat wie eine Art „Kunst des Kanons“ und finde, daß beide Reprisen bei drei Variationstypen unerlässlich sind: 1. Bei allen Kanons, und dies umso mehr, da einige Hörer bestimmt gerne beim ersten Mal dem Thema folgen – im Allgemeinen in der rechten Hand – und während der Reprisen ihre Achtung auf die Antwort im Kanon konzentrieren wollen*. 2. Bei den Variationen, in denen die beiden Endtakte der ersten und zweiten Reprise abweichen, damit so alle von Bach geschriebenen Noten erklingen. Dies betrifft zum Beispiel die große Variation Nr. 25 in g-Moll, ein Höhepunkt des Werkes. 3. Bei den kürzeren Variationen, wo sowohl der Zuhörer als auch der Interpret klar die Notwendigkeit von Reprisen spürt. Hingegen spiele ich keine Reprisen in den Variationen in Toccatenart für gekreuzte Hände auf zwei Manualen. Von Natur aus sind diese Abschnitte vor allem Glanzstücke oder „essercizi“; in Alternierung mit dem ausdruckstiefern Kanon sollen sie geschwind und kurz vorübergehn.

Wenn man die Goldberg-Variationen wie eine Art „Kunst des Kanons“ betrachten kann, könnte man sie gleicherweise als „Kunst des Tanzes“ bezeichnen. Dieser Aspekt des Werkes wird im Allgemeinen weniger anerkannt, doch bin ich nach vieljähriger Praxis der Variationen überzeugt, daß das Tanzelement die dominierende Kraft in diesem einzigartigen Meisterwerk ist, die einzige bedeutende Variationsgruppe, die Bach für Cembalo geschrieben hat. In bestimmten Variationen sind die Tanzrhythmen ganz offensichtlich: 1 (Polonaise), 4 (Passepied), (französische Gigue), 8 (italienische Courante), 11 (italienische Gigue), 19 (Menuett), 21

(Allemande), und, neben der ganzen Aria selbst, 26 (Sarabande). Diese Aufstellung kann man noch mit vielen anderen Formen fortsetzen, die Bach anderswärtig so vertieft hat, wie zum Beispiel: 2 und 24 (dreistimmige Invention), 10 (Fuge), 13 (verzierte choralähnliche Melodie), 16 (Ouvertüre), 25 (Instrumentalsolo wie die Aria einer Kantate), 27 (zweistimmige Invention), 5, 14, 17, 20, 23, 28 und 29 (Toccate). All dies gibt uns eine Vorstellung von der Reichhaltigkeit und Vielfalt der Formen, die der grundlegenden Chaconnen-Struktur wie aufgedruckt sind.

Für den Interpreten hat der genaue Zeitabstand zwischen den Variationen oder Variationsgruppen ebenfalls eine wichtige Bedeutung. Im Originaldruck sind Zäsuren in Form von Pausen über den Doppelstrichen angegeben; jedoch nicht systematisch nach jeder Gruppe von drei Variationen, wie die Disposition der Kanons es vermuten ließe. Was das Tempo anbetrifft, glaube ich, daß ein alles vereinernder Fluß das Werk durchläuft und dies sogar zu einer grundlegenden für das Ganze gemeinsamen Pulsierung führt. Ich habe diese untergründige Kontinuität der Bewegung hervorbringen wollen. Die wenigen von Bach notierten Tempo-Angaben sind selten und Ausnahmefälle. Durch eine solche Konzeption versuche ich, übertriebene Tempi – langsame oder schnelle – zu vermeiden. Bei wiederholtem Zuhören der Aria mit 30 Veränderungen von Bach offenbart sich das Werk durch diese fast wie besessene Pulsierung, über der die Noten eine erstaunliche Fächerung musikalischer Strukturen, Gedanken und Gefühle bilden.

* Die CD ermöglicht das Experiment, alle Kanons hintereinander durchzuprogrammieren.